

オランダ絵画のノスタルジア : 「セバスティアン・ファン・ストルク」を読む

著者	蜂巢 泉
雑誌名	川口短大紀要
巻	27
ページ	93-107
発行年	2013-12-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1354/00000351/



オランダ絵画のノスタルジア

——「セバスティアン・ファン・ストルク」を読む——

蜂 巣 泉

I

ウォルター・ペイターと彼の姉妹は、1885年8月、オクスフォードからロンドン、ケンジントン地区のアールズ・テラス12番に居を移し、借家住まいではあったが、亡くなる前年の93年までそこに住んだ。学期中はオクスフォード、ブレイズノウズ・カレッジにいて、ロンドン滞在中はたいてい月曜午後には在宅していた。

87年5月に『想像の画像』(*Imaginary Portraits*)が出版されたが、そこに収められた4つの短編は、『享楽主義者マリウス』をも含めて、いずれも住まいを移してから『マクミランズ・マガジン』に掲載されたものであった。この『想像の画像』には、85年から87年にかけて『マクミランズ・マガジン』に発表した「宮廷画家の寵児」(‘A Prince of Court Painters’) (1885), 「ドニ・ローセロワ」(‘Denys L’Auxerrois’) (1886), 「セバスティアン・ファン・ストルク」(‘Sebastian van Storck’) (1886), そして「ローゼンモルトのカール大公」(‘Duke Carl of Rosenmold’) (1887)の4篇が収められている。

ペイターは、この *Imaginary Portraits* のなかに、当初は「家のなかの子」‘Child in the House’を収めようとしていたことは、1887年5月23日付のウィリアム・シャープ宛手紙で明らかである。彼は手紙のなかで、「小生の本は明日刊行されます。あなたに送るように手配してありますので、どうぞお受け取りください。作品のなかに‘Child in the House’を含めることも考えましたが、手直しの必要な個所も多くありましたので、入れることに気が進みませんでした。いずれ先になって、同様のシリーズに収めたいと考えています」⁽¹⁾ といっている。

この同様のシリーズには、‘Child in the House’ (1878 初出), ‘Apollo in Picardy’ (1893 初出), ‘Emerald Uthwart’ (1892 初出) 等が収められることが予定されていたが、94年にペイターが死去したので、それらは95年刊行の *Miscellaneous Studies* に収められた。

オスカー・ワイルドは、1887年6月11日付『ペル・メル・ガゼット』に、ウォルター・ペイ

ターが同年5月に出版した短編集『想像の画像』の書評を書いた。そこでワイルドは、「これらすべての画像のなかで最も魅力的なのは、明らかに、セバスティアン・ファン・ストルクの画像である」⁽²⁾と述べている。だが、七月の『スペクテーター』、翌年一月の『オクスフォード・マガジン』掲載の書評では、「たいていの人は、セバスティアンはほかの3人の画像の人物よりも関心をひかない」⁽³⁾とか、「セバスティアンはこの本のなかでは、もっともまずい出来となっている」⁽⁴⁾というような評もあり、その辺の評価はまちまちである。

「セバスティアン・ファン・ストルク」が発表され、ほどなく「ドニ・ローセロワ」が発表されたが、「ドニ」の冒頭部は、「セバスティアン」の内容ともいえるのではないか。

周知のように、およそいかなる民族も、それぞれ固有の「黄金時代」とその回帰の神話を——たとえ世界がどれほど散文的になろうとも、人間が人間の本来の姿であるところのつねに憧れて止まぬ存在、決して満足しきってしまうことのない存在であり続けるかぎり、おそらく忘れ去られることのないであろう神話を——所有してきた。(IP 47)

「ドニ」は中世フランスを、「セバスティアン」は17世紀オランダを、残りの2篇「宮廷画家の寵児」と「ローゼンモルトのカール大公」は、それぞれ18世紀のフランダースとドイツを舞台とする。まさに、17世紀のオランダは、スペインとの80年におよぶ戦いに勝利し、その「黄金時代」を迎えていた。イアン・フレッチャーはこの『想像の画像』に収められた主人公たちのことをこういっている。

彼らは〔この4人の主人公たち〕ペイター自身の苦しい状況を反映する——それは流浪感に満たされ、心の交流のないままに歴史のなかに投げ出されたペイター自身の姿（イメージ）なのである⁽⁵⁾。

美術批評家ケネス・クラークは、その著『視覚の瞬間』のなかで、「セバスティアン」が4篇の画像のなかでもっとも好きな作品であるといっ、こう述べている。

そのなかでペイターはオランダを美しくノスタルジアをこめて描きだし、……この親しみのある「地上的」なものから、もっとも極端で無愛想な観念論へと向かう反応過程を示している⁽⁶⁾。

また、そういった意味から、ハロルド・ブルームは『想像の画像』を「イエイツが自分のペイ

ター風の物語を『神話』とか、『ロマン主義的神話』と呼ぶのは至当といえる」といい、より一般的に言えば、‘reverie’（空想，幻想）であると評している⁽⁷⁾。

『想像の画像』の4篇に描かれているのは4人の主人公である若者たちの生き様であり、そのいずれもが突然の非業の死をとげる。「セバスティアン・ファン・ストルク」の意味を検証してみたい。

II

私たちは「セバスティアン・ファン・ストルク」（以後、「セバスティアン」と略す）を読むとき、まずそのセッティング、場の設定に瞠目する。

It was a winter-scene, by Adrian van de Velde, or by Isaac van Ostade. All the delicate poetry together with all the delicate comfort of the frosty season was in the leafless branches turned to silver, the furred dresses of the skaters, the warmth of the red-brick house-fronts under the gauze of white fog, the gleams of pale sunlight on the cuirasses of the mounted soldiers as they receded into the distance. (*IP* 81)

それは、アドリアン・ファン・デ・ベルデか、イサーク・ファン・オスターデの描く冬景色であった。白銀に変わった裸木の枝、スケートをする人びとの毛皮をあしらった服、白い霧の紗を分けた赤煉瓦の家の正面のあたたかみ、そして、遠ざかって行く馬上の兵士の胸当てを一瞬きらめかすほの白い日光には、厳冬のあらゆる微妙な慰めとともに、あらゆる繊細な詩情が感じられた（図版1）。

私たちの視点は、冒頭否応なく額に入った1枚の絵画に注がれる。この作品に目を通した瞬間に、言語が視覚化されてしまう。額縁が目前に現れ、そのなかに吸い込まれてしまうのである。ペイターの時代を代表するリアリズム作家たちの作品の冒頭と比較してみれば、その違いは一目瞭然である。ペイターより1年後に生まれたトマス・ハーディは、「セバスティアン」が発表された86年に『カスタブリッジの町長』を発表しているが、その冒頭部と比較してみればその違いは一目瞭然である。

One evening of late summer, before the nineteenth century had reached one-third of its span, a young man and woman, the latter carrying a child, were approaching the large village of Weydon-Priors, in Upper Wessex, on foot. They were plainly but not

ill clad, though the thick hoar of dust which had accumulated on their shoes and garments from an obviously long journey lent a disadvantageous shabbiness to their appearance just now. (*The Mayor of Casterbridge*)

もちろん長編、短編の差はあるが、おおむねリアリズムの作家たちがとった書き出しの手法とは相いれないのがペイターの手法である。「ローゼンモルトのカール大公」の場合もそうである。嵐の吹き荒れた季節にふたつの遺骸が暴き出されるというゴシック的冒頭は、読者の目をとらえて離さない。そして死者はよみがえる。「ドニ・ローセロワ」では、トロワ、サンス、オーセールといった町を空間的に提示するところから物語が始まる。さらに、「家のなかの子」においては、夢のなかに読者は誘われてしまう。ペイターの創作の一つの特徴ともいえるのが、このセッティングのありようにあるといえよう。

「セバスティアン」のその冒頭では、セバスティアンは厳しい冬のオランダの風土、その冬の季節が「完全な無感動、少なくとも完全な安らぎの表情」(a perfect impassivity, or at least of a perfect repose)であるがゆえに、もっとも好んだ。それは、‘frosty season’, ‘leafless branches’, ‘silver’, ‘white fog’ というような言葉で表されているが、一方で ‘furred dresses’, ‘warmth of the red-brick house-fronts’, ‘gleams of pale sunlight’ というような表現があり、それとの対照でなおいっそう視覚に訴える力があるといえるのである。

III

主人公セバスティアンの住む部屋の四方の壁には、フィリップ・デ・コニック (Philips Koninck, 1619-1688) の手になる風景画が飾られている。広漠とした大地と、そのうえにわきあがる重々しい幾層にも重なる雲。そのようなパノラマ的风景のなかに身を沈めると、セバスティアンは「ついに放たれた籠の鳥のように飛翔する」自分が「素晴らしい静寂さのなかに、自分がすっぽり包まれていることに気づく」のであった (図版2)。彼は、「現実の環境の外へと運んでくれる感覚を楽しんでいた」。セバスティアンは、「旅することを拒んでいたが、遙かなるものを愛していた」ので、絵を旅の代用としていたのである。コニックの絵は、「いくらか陰気な土地ではあったが、東西南北へと視覚的逃避を促してくれるものであった」。唯一の装飾ともいえるその簡素な部屋のなかで、彼にとって、そこは「一種の空虚な空間 (a kind of *empty place* !)」であり、「ゼロはゼロである」という方程式が唯一成立するなにものにもとらわれず、思索にふけることができる場であった。

ペイターは「セバスティアン」を発表した86年3月に、アンリ=フレデリック・アミエルが著



図版1 ヘンドリック・アーフェルカンブ *A Scene on the Ice near a Town*
1615 頃 油彩 58×89.8 cm ナショナル・ギャラリー（ロンドン）

注) ペイターはアドリアン・ファン・デ・ベルデ、イサーク・ファン・オスターデの名をあげているが、情景描写からすると、アーフェルカンブのこの作品か、同ギャラリー所蔵の *A Winter Scene with Skaters near a Castle*（右側）からの情景を描いたように思われる。



図版2 フィリップス・コニンク *An Extensive Landscape with a Road by a River*
1655 年 油彩 137.4×167.3cm ナショナル・ギャラリー（ロンドン）



図版3 ピーテル・デ・ホーホ *The Courtyard of a House in Delft*
1658 年 油彩 73.5×60 cm ナショナル・ギャラリー（ロンドン）

し、ハンフリー・ウォード夫人が訳してマクミランズ社より出版した『内的日記』2巻本の書評をガーディアン紙に掲載した。そのなかで、ペイターは風景画に関して次のようにいう。

“Every landscape,” he writes, “is, as it were, a state of the soul”: and again, “At bottom there is but one subject of study; the forms and metamorphoses of mind: all other subjects may be reduced to that; all other studies bring us back to this study.” And, in truth, if he was occupied with the aspects of nature to such an excellent literary result, still, it was with nature only as a phenomenon of the moral order. His interest, after all, is, consistently, that of the moralist (in no narrow sense) who deals, from predilection, with the sort of literary work which *stirs* men — *stirs* their intellect — through feeling; and with that literature, especially, as looked at through the means by which it became capable of thus commanding men. (EG 28, 下線筆者)

「あらゆる風景は」と彼は書いている。「いわば一つの魂の状態である。」そしてまた、「根本的には、研究の主題はたった一つしか存在しない。精神の形態と変形だ。ほかのあらゆる主題はそこに還元することができようし、ほかのあらゆる研究は、われわれをこの研究へと立ち戻らせる。」そして実際、彼が自然の諸相に心とらえられ、目覚ましい文学上の成果をあげたとしても、それはあくまで、精神的秩序の一現象としての自然に対してであった。つまりまるところ彼の関心は、終始一貫、感情を通して人間を揺さぶる — 人間の知性を揺さぶる — ような種類の文学作品を偏愛的に取り上げる（広い意味での）モラリストの関心なのだ。

ペイターは風景というものを心象風景としてとらえ、そこにおける主体性を確立させようとする。ヒリス・ミラーは subjectivity について、次のように指摘している。

主体性、自己というものが、始まりであり、終わりのように思えるし、そのことは、ペイターの著作のすべてにわたって一貫した原理となっているように思われる⁽⁸⁾。

IV

「セバスティアン」は30段落からなり、驚くことに全体量の47%がオランダの画家たちの言及なのだ。そこで取り上げられている画家は総勢26名、いずれも17世紀オランダで活躍したオランダ、バロック期を代表する画家たちなのであって、何らかのかたちで言及されているのは、

そのうち、20 名である。このバロック期の画家たちは、それまでの歴史画や肖像画に加えて、日常生活に目を向けた風俗画 (genre)、静物画 (still life) といった新しいジャンルを生み出し、それぞれが専門性を高めていったのである (図版 3)。それは、当時のオランダがスペイン・ハプスブルク家との戦いに一応の終止符を打ち、文化的、経済的にも繁栄の道を歩んできたことと軌を一にする。アムステルダムを基点とする貿易が盛んになり、中間富裕層の増大が装飾用としての絵画の必要性をもたらした。ストルク家の壁に多数の絵画がかけられていても、そのこと自体は何ら不思議なことではなかった。

The artists were, in truth, an important body just then, as a natural consequence of the nation's hard-won prosperity; helping it to a full consciousness of the genial yet delicate homeliness it loved, for which it had fought so bravely, and was ready at any moment to fight anew, against man or the sea. (*IP* 84)

事実、画家たちは当時、その国民が辛苦の末にかちとった繁栄の当然の結果として、重要な団体になっていた。彼らは、国民がこよなく愛し、それを守るためには過去にあれば勇敢に戦い、また、人間に対しても海に対しても、いつなんどきでも再び戦うことを辞さない、温和でしかも微妙な家庭的雰囲気、心ゆくまで味わうことを助けていたのである。

「ちょうどその頃、オランダは、スペインとの長い闘争をへて、次の同種の紛争が始まるまでの、完全な幸福の短い期間、勝利の上に安らっていた」のである。その画家たちの活躍したオランダの町はアムステルダム、ユトレヒト、レイデン、そしてハールレムであった。ペイターはその画家たちの専門性と絡める形で、オランダの歴史について、テルボルヒ、ペーター・デ・カイサーなどを登場させ、同時にセバスティアンの家である市長宅ストルク家の描写についてもヤン・ファン・デル・ヘイデの力を借り、その家での宴には多数の画家たちを招いていた。ペイターがこの 17 世紀オランダを選んだのは、彼の祖先がオランダ出身であったかもしれないということにもつながっているからかもしれない。新しく登場したジャンルである genre painting (風俗画) について、ペイターは説いている。

Those innumerable genre pieces – conversation, music, play – were in truth the equivalent of novel-reading for that day; its own actual life, in its own proper circumstances, reflected in various degrees of idealisation, with no diminution of the sense of reality (that is to say) but with more and more purged and perfected delightfulness of interest. (*IP* 87)

こうした無数の話し合い、音楽や演劇を表した風俗画 (genre) の数々は、事実、当時は小説を読むのと同じことであった。固有な環境のなかの彼ら自身の現実生活が、さまざまな段階の理想化を施され、(つまり) 現実感を損なうことなく、ますます純化され完成された喜ばしい狂気をもって反映されていたからだ。

この風俗画 (genre) については、ペイターはすでに『ルネサンス』のなかでも言及していて、その創始者として、ジョルジョーネをあげている。

He is the inventor of genre, of those easily movable pictures which serve neither for uses of devotion, nor of allegorical or historic teaching—little groups of real men and women, amid congruous furniture or landscape—morsels of actual life, conversation or music or play, refined upon or idealised, till they come to seem like glimpses of life from afar. (R 141)

彼は風俗画の創始者である。これは祈祷式のためとか、寓意や歴史による教化の目的のために役立つ絵ではなく、題材は会話や音楽や遊戯といった実生活の断片だが、洗練され理想化されて扱われているので、まるで遠くからちらっと眺めた生活のように見える、心地よい家具とか風景に囲まれた少数の、現実の男女たちを描いた容易に持ち運びできる絵のことをいうのである。

ジョルジョーネ派の画家たちについての次のようなくだりは、風俗画家の備えるべき共通要素としてオランダの画家たちにもいえるのではないだろうか。

Now it is part of the ideality of the highest sort of dramatic poetry, that it presents us with a kind of profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile, perhaps—some brief and wholly concrete moment—into which, however, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present. (R 150)

さて、最高の劇詩の理想の一部とは、単なるしぐさ、表情、ほほえみといった深い意味を持った活力あふれる瞬間、それはおそらく短くまったく具体的なものであるかもしれないが、そのなかに長い歴史のあらゆる動機、あらゆる興味と効果が詰め込まれ、現在の強烈な意識に過去と未来を吸収しているように見えるのである。

ジョルジョーネ派の画家たちをオランダの画家たちに置き換え、南国ヴェネツィアの情景をオランダの諸都市の情景に当てはめてみれば、同じ内容が語られていることに気づくのである。17世紀オランダ絵画は、「セバスティアン」たちに登場する画家たちの活躍したアムステルダム、ハーレルム、デルフト、レイデン、ハーグといった各都市にその成立根拠を有していた。80年におよぶ長いスペインとの戦いを経て、オランダ人たちは、独立を勝ちとり、豊かな生活を取り戻しつつあった。

The Dutch had just begun to see what a picture their country was—its canals, and *boompjes*, and endless, broadly-lighted meadows, and thousands of miles of quaint water-side. (IP 87)

オランダ人たちは、自分の国——運河や灌木や、あまねく日を浴びた果てしない牧場や、何千マイルにもわたる風趣に富んだ水辺——が、どれほど絵になる風景であるかを、ようやく認識しはじめていた。

詩においても絵画においても、芸術としての価値が認められるのは、ペイターによれば、その作品がどれだけ、過去と未来が現在に投影され、最高の瞬間を切り取っているかにかかっている。それゆえ、dramatic poetry の最高の芸術家のひとりにロバート・ブラウニングを選んだのは当然である。ペイターは86年に「セバスティアン」を発表したが、翌87年11月にアーサー・シモンズが著した『ブラウニング研究入門』(*An Introduction to the Study of Browning*) の書評をガーディアン紙に発表した。ブラウニングを特徴づけるのは、‘dramatic monologue’ (劇的独白) であり、イタリア・ルネサンスの世界からその題材の多くがとられている。ブラウニングの書く詩の内容について、ペイターは次のようにいう。

It is always the particular soul, and the particular act or episode, as the flower of the particular soul—the act or episode by which its quality comes to the test—in which he interests us. With him it is always “a drama of the interior, a tragedy or comedy of the soul, to see thereby how each soul becomes conscious of itself.” (EG 44, 下線筆者)

いつもきまって、そうした個別の魂、個別の魂の精華としての個別の行為や挿話——それによって魂の本質が試されるような行為や挿話——こそがわれわれに興味を抱かせるのである。この詩人にとって大切なのはいつも、「個々の魂がいかにより自己を意識するのか確かめることを可能にするような、内面の劇、魂の悲劇あるいは喜劇なのである」。

ペイターは、シモンズがブラウニングの詩の技巧について、次のように下す評価に共鳴し、賛辞を惜しまないのである。

“These extraordinary little poems……reveal not only an imagination of intense fire and heat, but an almost finished art—a power of conceiving subtle mental complexities with clearness and of expressing them in a picturesque form and in perfect lyric language. Each poem renders a single mood, and renders it completely.” (EG 45, 下線筆者)

これらの並はずれた小品は……激しい火と熱気を帯びた想像力ばかりでなく、ほとんど完成の域に達した技巧——精神の錯綜した微妙な綾を明瞭に理解し、それを絵画さながらの形象と完全な抒情的な言語によって表現する能力——をも顕に示している。それぞれの詩が一つのある雰囲気表現しており、しかもそれを完全に表現しきっているのである。

このようなブラウニングの詩作への姿勢はペイターに対してもいえることであり、ペイターの精妙な語彙選択は、そのことを物語っている。

V

最初のストルク邸での宴で姿を現したファン・ウェストレーネ嬢が第15段落で再度姿を現し、セバスティアンに取り入ろうとするが、セバスティアンは愛の絶対性を信じており、そのような娘の態度を vulgar なものとしてしりぞけた。それは、スピノザの学説の実践であった。

He, who loves God, cannot endeavour that God should love him in return.

(*Ethics*, Part V, Proposition XIX)

神を愛する人は、神が自分に愛しかえすようにつとめることができない。

(『エティカ』、第5部 定理19)

セバスティアンはそれを機にどこへともなく姿をけし、その女性へあてた断りの手紙が含まれた草稿が見つかる。そこにはセバスティアンという不思議な存在を解くカギがあった。

……making the “Infinite” his beginning and his end, Sebastian had come to think all definite forms of being, the warm pressure of life, the cry of nature itself, no more than

a troublesome irritation of the surface of the one absolute mind, a passing vexatious thought or uneasy dream there, at its height of petulant importunity in the eager, human creature. (*IP* 103)

「無限なるもの」を彼のはじまりとし終わりとしながら、セバスティアンが、すべての有限の存在の形姿、すなわち生活の温かい圧力や本性自体の叫びを、ひとりの絶対的精神の表面をかき乱す厄介ないらだちにすぎぬもの、つまり、熱心な人間においてうるさい執拗さの頂点に達する、一過性の苛立たしい考え、または不安な夢であると考えるに至った。

オランダの芸術も現実もおよそ有限なものは、一つの絶対的精神 (one absolute mind) の所産にすぎないという。それはスピノザ哲学の解説ともいえるのではないか。セバスティアンの到達した思考は、スピノザの神に関する学説に依拠していたのである。つまり、世界は自己のなかに内在する精神に存在することであり、自己と宇宙が共存している事実には、同質的な統一が存在するということであった。

To pure reason things discovered themselves as being, in their essence, thoughts: —all things, even the most opposite things, mere transmutations of a single power, the power of thought. All was but conscious mind. (*IP* 105)

純粹理性にとって、事物はその本質において思考であることは自明である。なぜなら、すべてのものは、もっとも相反するものでさえも、ただ一つの力、すなわち、思考力の変形にすぎないからである。すべては意識する心である。

そしてたどり着いた結論は、実体はただ一つしかなく、見られ感じられる有限な世界があると考えるのは最大の誤りであるということであり、それらの有限な幻想を自己のうちに抹消するために、心の白紙状態、タブラ・ラサに向かおうとすることこそが人の知恵、生き方というものであるということであった。セバスティアンにとって、人生において、もっとも偉大で思考の最もリアルなものは、すなわち万物の真の本質の把握と啓示であった。その実体とはほかならぬ one absolute mind、スピノザの説く神の姿であった。そこで悩むセバスティアンの姿は「アミエル」の姿とも重なる。

With all its gifts and opportunities it was a melancholy life —melancholy with something not altogether explained by the somewhat pessimistic philosophy exposed in the *Journal*, nor by the consumptive tendency of Amiel's physical constitution, causing

him from a very early date to be much preoccupied with the effort to reconcile himself with the prospect of death, and reinforcing the far from sanguine temperament of one intellectually also a *poitrinaire*. (EG 21)

あらゆる才能と好機にもかかわらず、憂愁に閉ざされた人生であった——それは『日記』に開陳されているいくぶん厭世主義的な哲学によっても、あるいはアミエルの体質の肺病がちな傾向によっても、決して説明しつくされることのない何かに対する憂愁であった。もっとも、そうした体質のせいで、ごく早い時期から死の見通しと和解しようとする努力に大いに専心するようになり、また、知的にも肺病患者（ポワトリネール）であった人の、多血質とは程遠い気質がさらに強まりもしたのだが。

pure reason が「知恵のはじめ」とするのは、「世界が一つの思考、あるいは一続きの思考にすぎないこと、したがって、それは『精神のなかにのみ存在する』、ということであった。しかし、旧約聖書「詩篇」(Psalm) では「知恵のはじめ」とは「主を恐れること」である。(The fear of the Lord is the beginning of wisdom) スピノザの神はキリスト教的な神とは一線を画し、創造主としての神ではない。しかし、第 27 段落で「私たちは神のなかに生き、動き、また存在しているのです」(for in him we live, and move, and have our being) (Acts: 17-28 使徒行伝) という新約聖書からの引用が、スピノザの『エティカ』第一部定理 15 の 'Whatsoever is, is in God, and without God nothing can be, or be conceived.' (存在するものはすべて神のなかにある。そしていかなるものも神なしには存在しえないし、また考えられることもできない) に類似する。

VI

「ペイターには物語、あるいは演劇、あるいは心理的な描写の才能はなかったし、そのことを自分ではよくわかっていた」とハロルド・ブルームはいう⁽⁹⁾。ペイターの描く主人公たちが無言でいることが、いわゆる小説、物語とは異なる趣を呈して、主人公たちが精彩を欠いたものとなっていることは、否めない。それがペイターである。ペイターの主人公たちは、ある状況、環境を与えられ、そのなかで、ペイターは主人公たちに思想を注ぎ込み、その思想をおびて、主人公たちは動く。

ブラウニングの詩について、『ルネサンス』のなかの「ヴィンケルマン」に次のような一節がある。

His [Browning's] poetry is pre-eminently the poetry of situations. The characters themselves are always of secondary importance; often they are characters in themselves of little interest; they seem to come to him by strange accidents from the ends of the world. His gift is shown by the way in which he accepts such a character, and throws it into some situation, or apprehends it in some delicate pause of life, in which for a moment it becomes ideal. (R 214, 下線筆者)

ブラウニングの詩はなによりも状況の詩である。登場人物たちはつねに二次的な重要性でしかない。しばしば彼ら自身はほとんど興味のない人物なのに、奇妙なめぐりあわせで世界の果てから詩人のもとにやってきたような風に思える。彼の才能は、このような人物を受け入れ、そしてある状況に投げ込み、あるいは、その人物が一瞬理想とするような人生のある微妙な休止をとらえる、その方法に示されている。

このくだりはまさに次のように置き換えられよう。「ペイターの『想像の画像』は、なによりも状況の作品である。登場人物たちはつねに二次的な重要性でしかない。しばしば彼ら自身はほとんど興味のない人物なのに、奇妙なめぐりあわせで世界の果てからその作家のもとにやってきたような風に思える。彼の才能は、このような人物を受け入れ、そしてある状況に投げ込み、あるいは、その人物が一瞬理想とするような人生のある微妙な休止をとらえる、その方法に示されている」。

ペイターの作品の多くは、すべて portrait といえるもので、『ルネサンス』においても、ある共通した構造というものがある。『ルネサンス』では、芸術家たちの portrait が、その美学、哲学とともに、伝記、経歴といったものが、前半部、あるいは後半部に集約されていて、同じ構造で描かれている。ペイターが、ナショナル・ギャラリーに通い、そこで出会った 17 世紀オランダの黄金時代の絵画を前にして、その絵画のなかにセバスティアンという画像を埋め込んで、知性に徹し、生きることに悩める一青年の姿を描いたのが「セバスティアン」であった。身の回りにある有限なものは、すべて「ひとつの絶対的な精神」、いうなれば、セバスティアンが訴求してやまなかったスピノザの神の支配するなかにあり、そして、また、そのセバスティアンが最後に若くして終焉を迎える姿は、「無限なるもの」を彼の始まりとし終わりとするなら、スピノザ哲学の使徒であったセバスティアンの自然な帰結といえるかもしれない。

And it was in the saving of this child, with a great effort, as certain circumstances seemed to indicate, that Sebastian had lost his life. (IP 114)

そしてセバスティアンが命を失ったのは、非常な努力でこの子供を救うためだったことを、

ある状況が示しているようだった。

この一節からは、奇妙なことに、セバスティアンの自己犠牲が読み取れるのである。この自己犠牲こそ Christian virtue そのものであり、理性を追求し、スピノザ哲学に心酔し、スピノザの神にとりつかれたセバスティアンのキリスト教に対する揺れる心が垣間見てとれるのである。

ペイターは『ルネサンス』の「ピコ・デッラ・ミランドラ」のなかでこういつている。

A modern scholar occupied by this problem might observe that all religions may be regarded as natural products; that, at least in their origin, their growth, and decay, they have common laws, and are not to be isolated from the other movements of the human mind in the periods in which they respectively prevailed; that they arise spontaneously out of the human mind, as expressions of the varying phases of its sentiment concerning the unseen world; The basis of the reconciliation of the religions of the world would thus be the inexhaustible activity and creativeness of the human mind itself, in which all religions alike have their root, and in which all alike are reconciled; just as the fancies of childhood and the thoughts of old age meet and are laid to rest, in the experience of the individual. (R 33-4)

この問題（古代宗教とキリスト教との融合の問題）に専念しているある現代の学者は、宗教というものはすべて自然の産物であること、少なくともその起源、成長、衰退に共通の法則を持ち、各々の宗教がそれぞれ優勢だった時代のほかの精神活動から分離できるものではないことを認めるだろう。宗教は、未知の世界に関する人間感情の種々相の表現として、それを生み出した時代と民衆の観点から判断しなければならないということを認めるだろう。……世界の諸宗教の融和の基礎は、こうして、人間精神自体の無尽蔵の活動と想像力とに存することになるだろう。すべての宗教は等しく人間に根差し、人間精神のうちですべてが等しく融合されるのだから。それはちょうど、幼年期の空想と老年期の思考が、個人の経験のなかで合流し、安らいでいるのと同じである

ペイターのなかでは、自然を母体とする古代宗教とキリスト教との融合を「セバスティアン・ファン・ストルク」で企図していたのかもしれない。

《注》

* 本論文は平成 24 年 10 月 20 日、日本ペイター協会第 51 回年次大会・研究発表会（於実践女子短期大学）におけるシンポジウムで、「ナショナル・ギャラリーの想像力」——「セバスティアン・ファン・ストルク」を読む——として発表したものに加筆、修正をしたものである。

* 底本には、*The Works* (New Library Edition, Johnson Reprint Edition), 10 vols. (1910, 1967) を用い、引用訳は『ウォルターペイター・ペイター全集』（筑摩書房 全 3 巻）（2002, 2008）を用いた。

* 作品名は *Imaginary Portraits* は IP, *Essays from the Guardian* は EG, *The Renaissance* は R で表記し、数字は頁を表す。

(1) Evans, Lawrence. ed. *Letters of Walter Pater*. (Oxford: Oxford University Press, 1970) p. 72.

(2) Seiler, R. M. ed. *Walter Pater*. (London: Routledge & Kegan Paul, 1980) p. 162.

(3) *Ibid.*, p. 171.

(4) *Ibid.*, p. 187.

(5) Fletcher, Ian. *Walter Pater*. (London: Longmans, Green & Co. Ltd, 1959) p. 22.

(6) Clark, Kenneth. *Moments of Vision & Other Essays*. (New York: Harper & Row, 1981) p. 141.

(7) Bloom, Harold. ed. *Walter Pater*. (New York: Chelsea House Publishers, 1985) p. 14.

(8) *Ibid.*, p. 82.

(9) *Ibid.*, p. 14.

（提出日 平成 25 年 9 月 30 日）